

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

VIe SYMPHONIE

en FA MAJEUR (Op. 68)

DE

L. VAN BEETHOVEN

(Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS




AVANT-PROPOS

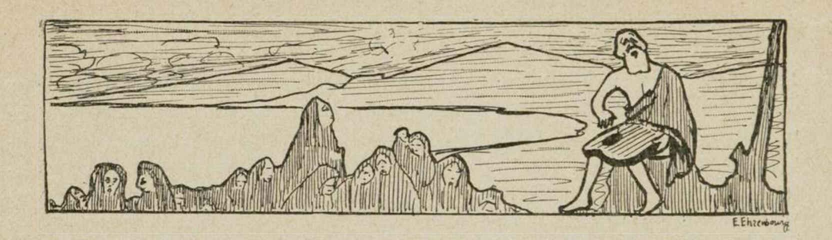
Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

ALEX. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette Nevers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



VIe SYMPHONIE (fa majeur)

(Op. 68)

de Ludwig VAN BEETHOVEN

(*Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827*).

La 6e symphonie, dont plusieurs esquisses se trouvent déjà sur le carnet de 1806, fut écrite en 1808, à Wiesenthal, près Heiligenstadt, village à l'ouest de Vienne, où Beethoven aimait à s'installer pendant les mois d'été. Jusqu'en 1813 cette symphonie portait le n° 5, et la symphonie en *ut mineur* le n° 6. Cette confusion dans les numéros d'ordre peut être expliquée, d'après Schindler, par l'habitude qu'avait Beethoven de travailler à plusieurs ouvrages à la fois. Mais il paraît certain que notre 5e fut terminée d'abord, mais que la *Pastorale* la précéda devant le public. Plusieurs années après, en 1823, en faisant une promenade avec Schindler dans les environs de Heiligenstadt, Beethoven reconnut la place où il avait travaillé à cette symphonie et, indiquant à son élève un vieil orme, il lui dit : « C'est ici que j'ai écrit la scène « Au Bord du Ruisseau » ; les oiseaux qui se jouaient dans les branches, les loriots, les cailles, les rossignols et les coucous l'ont composée avec moi ». Les Viennois ont su être reconnaissants : cet endroit est à présent décoré d'un buste de Beethoven.

La 6e symphonie fut dédiée, comme la 5e, au prince Lobkowitz et au comte Rasoumowski, amis et protecteurs fidèles qui s'intéressaient au plus haut degré à la vie et au génie de Beethoven.

La première exécution eut lieu au théâtre *An der Wien*, à Vienne, le 22 décembre 1808. Cette symphonie, qui est peut-être à présent la plus populaire et qui vient ordinairement en tête aux concerts symphoniques de toute l'Europe, fut alors mal accueillie par le public et la presse. La raison principale en était « l'horreur des répétitions, le péché héréditaire des orchestres allemands. Beethoven ne pouvait dominer l'esprit de métier de ses symphonistes ; lorsqu'après deux répétitions, on arrivait à

l'exécution exacte des notes, c'est tout ce qu'on était en droit de leur demander. Quant aux intentions plus profondes, l'orchestre de Vienne manquait des capacités et de la bonne volonté nécessaires pour les exprimer. Jusqu'à la fin de sa vie Beethoven fut bien à plaindre sous ce rapport et garda le souvenir des pénibles impressions que lui firent éprouver ses œuvres mal interprétées » (Schindler). « A ce même concert, dit la *Gazette musicale de Leipzig*, Beethoven fut forcé d'arrêter l'orchestre pour recommencer le même morceau à cause de la clarinette qui faisait sa rentrée huit mesures trop tôt. »

La symphonie pastorale est un chant d'amour à la nature. Dans sa vie solitaire. conséquence inévitable de son caractère et de son infirmité, la nature tenait lieu à Beethoven de mère, de sœur, d'amie. d'amante ; il s'y était attaché corps et âme. Charles Neate, un Anglais, qui connut Beethoven à Vienne en 1815, dit qu'il ne rencontra jamais un homme qui aimât aussi profondément les fleurs, les nuages, la nature : il en faisait sa nourriture ; il semblait positivement en vivre (Grove). « Personne sur terre ne peut aimer la campagne autant que moi, écrit Beethoven... Les arbres, les rochers donnent la réponse que l'homme demande... J'aime un arbre plus qu'un homme... Tout arbre semble dire : Saint, saint, saint...» Voici une invocation encore plus touchante qu'on a trouvée dans son carnet de 1815 et qui traduit une émotion douce :

« Tout puissant ! Dans les bois je suis heureux, heureux dans les bois, — où chaque arbre parle de toi. Dieu, quelle splendeur ! Dans ces forêts sur les collines, — c'est le calme, le calme pour te servir. »

Partout Beethoven entrait en communication continuelle avec la nature. A Vienne, chaque jour, sans prendre garde au temps, il faisait son tour ou plus exactement sa « course » autour des remparts de la ville. A la campagne, de six heures du matin à dix heures de la nuit il se promenait seul par monts et par vaux, sans chapeau, sous le soleil ou la pluie, le carnet à la main, tout abandonné à son inspiration.

Et cette nature adorée n'était pas une ingrate ; elle seule savait lui donner la consolation et la paix qui lui étaient si nécessaires dans sa vie tourmentée.

Schindler croit que dans l'active puissance de la nature, Beethoven n'était occupé que de ses sensations propres. « C'est en suivant cette voie que Beethoven se rendit maître de l'esprit de la nature pour le répandre ensuite dans ses œuvres ».

Pour expliquer l'origine, l'enfantement intime de la symphonie pastorale. où se révèle une harmonie si complète de l'auteur avec les éléments, R.Wagner nous fait dans son « Œuvre d'art de l'avenir » l'exposé suivant :

« Beethoven, dit-il, était appelé à écrire dans ses œuvres l'histoire universelle de la Musique. Avec une crainte respectueuse, il évita de se jeter de nouveau dans cet Océan du désir inassouvi. Il dirigea ses pas vers les hommes joyeux et contents de vivre, qu'il apercevait sur les

fraîches prairies, campés à la lisière de la forêt parfumée, sous le ciel ensoleillé, riant, jasant et dansant. Là-bas, à l'ombre des arbres, au murmure du feuillage, au bruit familier du ruisseau, il conclut avec la nature un pacte de félicité ; alors il se sentit homme, et les désirs comprimés dans son sein s'effacèrent devant la toute puissance d'une apparition bienheureuse. Et il fut si reconnaissant envers cette apparition, que, dans les différentes parties de son œuvre créée en cet état d'enthousiasme, il copia fidèlement, loyalement, en toute humilité, les tableaux animés dont la contemplation l'avait inspiré, et qu'il intitula le tout : « Souvenirs de la vie des champs ».

Dans la symphonie pastorale on ne trouvera pas trace de colère, ni de haine. Beethoven n'accuse, ni ne maudit ; il vient à la nature « avec la joie délicieuse d'un enfant » et ne cherche à exprimer dans sa composition qu'un sentiment de douceur et d'apaisement, un oubli complet de soi et de ses douleurs.

« L'orage même ne le trouble qu'un instant et d'un trouble extérieur, physique, dont les profondeurs de l'âme ne sont point agitées. Et cela est admirable. Il est admirable, il est presque touchant qu'une âme aussi passionnée, ardente et douloureuse, une âme qui, dans les précédentes symphonies venait de vivre une vie morale aussi intense, qu'une telle âme au spectacle de la nature, se soit ainsi rafraîchie et apaisée. » (C. Bellaigue).

La symphonie pastorale n'est pas une œuvre descriptive, une imitation de la nature, une reproduction matérielle. Non, elle est, comme l'a dit Weingartner « l'impression de la nature transposée, affranchie de la matérialité, idéalisée dans le sens le plus noble ». La description n'y est que l'accident. Beethoven considérait les quelques sons imitatifs qu'on y trouve comme un badinage. « Si le bruit du ruisseau et le chant des oiseaux fournissent des éléments à la symphonie, ces éléments ne sont pas présentés comme intéressants par eux-mêmes ; ils servent seulement de matière à un merveilleux travail polyphonique, et de cortège aux plus admirables et aux plus expressives mélodies qui se soient jamais épanchées du cœur d'un musicien. » (Landormy). Beethoven s'élevait toujours contre toute musique imitative ; il critiquait fortement à ce point de vue certains passages de la « Création » et des « Saisons » de Haydn. Du reste, l'épigraphe inscrite par Beethoven sur le verso de la partie du 1er violon nous donne la signification exacte de l'œuvre : « S'attacher plus à l'expression du sentiment qu'à la peinture musicale », c'est-à-dire que c'est plutôt un souvenir des sensations qu'une véritable représentation des sujets réels (Grove). Quant aux brèves légendes qui précèdent chaque morceau, on peut admettre que Beethoven ne s'en servait que pour « éveiller et soutenir son inspiration et non pour rendre sensible, au moyen de ses mélodies, la pensée qui les avait fait éclore » (Wilder).
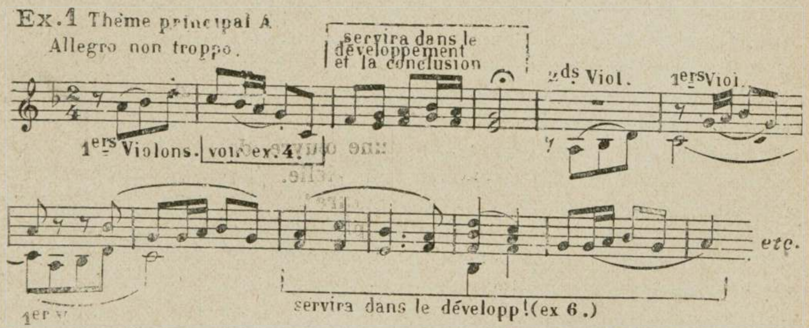
1re PARTIE. — **Sensations douces en arrivant à la campagne.**

(Allegro ma non troppo, en *fa majeur*).

Composition de l'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors et quatuor à cordes.

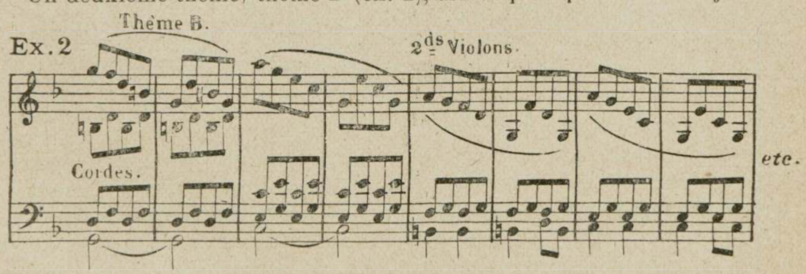
« Voici, écrit Berlioz, ce que je me représente en entendant ce morceau : les pâtres commencent à circuler dans les champs avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près ; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement comme la brise parfumée du matin ; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards, passent en bruissant sur votre tête et de temps en temps l'atmosphère semble chargée de vapeurs ; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup ils se dissipent et laissent tomber d'aplomb sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière. »

L'élément principal du thème A (ex. 1) est exposé dès les 4 premières mesures (aux violons). Point d'orgue 𝄐 et suite du thème.
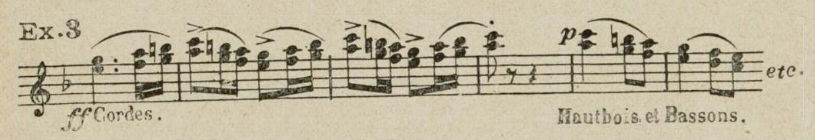


Après une vingtaine de mesures d'exposition, ce thème est repris, successivement, par les hautbois, les clarinettes et les bassons et enfin, par tout l'orchestre *fortissimo*.

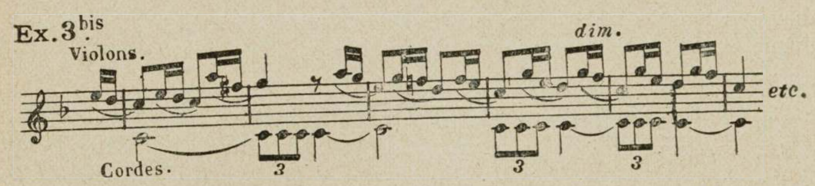
Un deuxième thème, thème B (ex. 2), arrive peu après en *ut majeur*.
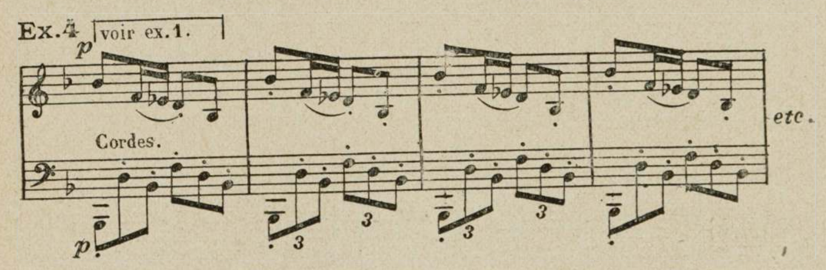


Exposé d'abord *pp* au quatuor des cordes, ce thème s'augmente peu à peu des bois, des cors et ce *crescendo* aboutit à un deuxième élément (ex. 3).



Viennent ensuite des rappels rythmiques (ex. 3 *bis*) du thème A qui achèvent en *ut majeur* la 1re partie de cet Allegro.
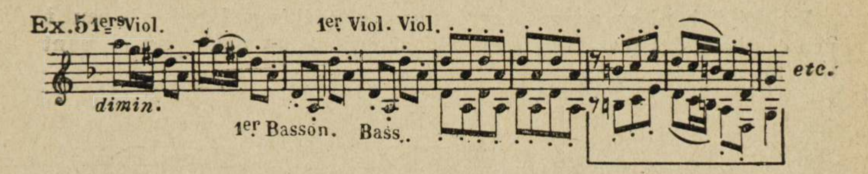


La fin de cet épisode en *decrescendo*, est profondément poétique. Elle produit invariablement à chaque audition une émouvante impression. Ici, se place la reprise de l'Allegro. Le développement qui suit est admirable d'unité et de grandeur. Il débute par les premières notes du thème A, mais ne commence réellement qu'en *si bémol*, à la 13e mesure (ex. 4), avec un fragment ⌐¬ du thème A (voir l'ex. 1). On remarque ici (ex. 4), la superposition des rythmes ternaires (altos et cell.) et binaires (violons). Cette opposition rythmique donne au mouvement beaucoup de vie.
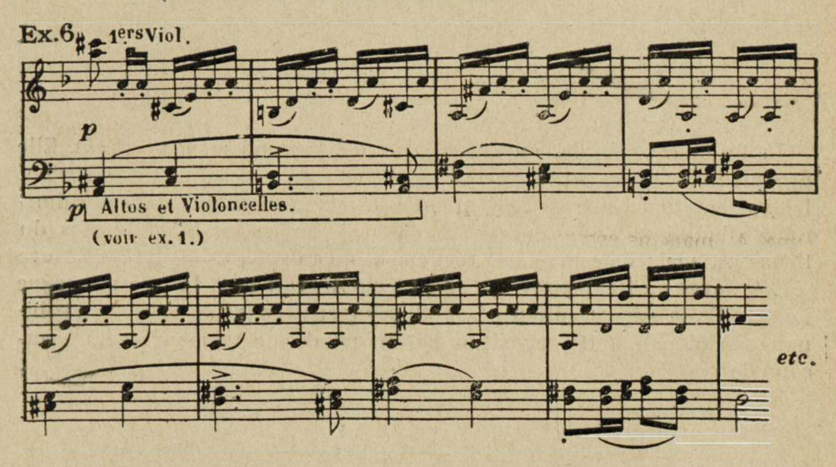


La figure rythmique ci-dessus s'affirme d'abord en *si bémol majeur* pendant 12 mesures, et se prolonge avec persistance sur *ré majeur*.

Grand *crescendo* d'orchestre, puis *diminuendo* jusqu'au passage où le basson solo et les 1ers violons se renvoient un fragment du thème (ex. 5).
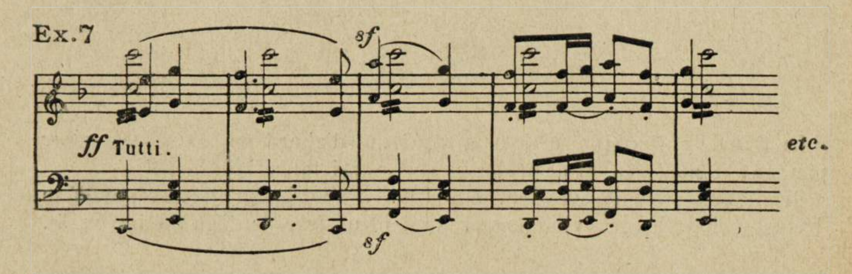


Le ton de *sol* apparaît (voir l'ex. précédent 1——1) avec le thème A. Une période semblable à celle de l'ex. 4 et de procédé identique commence ici ; en *sol* d'abord, en *mi* ensuite. (Ces deux périodes parallèles constituent la partie essentielle du développement).
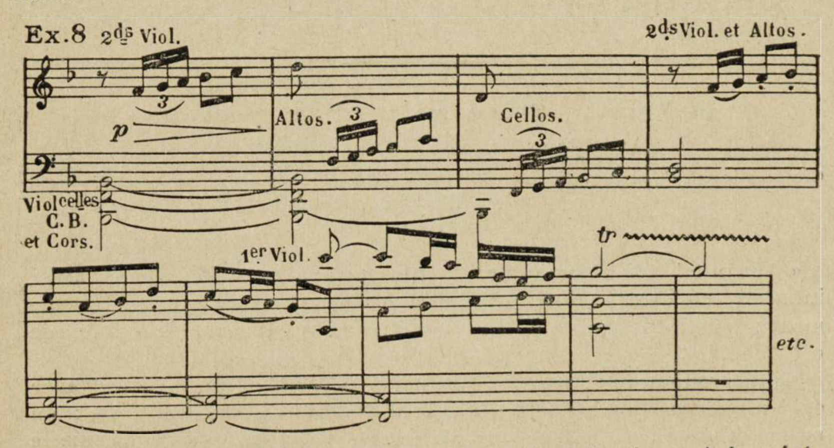
Modulations (même procédé qu'à l'ex. 5) et entrée en *la majeur* du thème A, suivi d'un épisode (en *la majeur*) sur un fragment du même thème 1——1 (ex. 6) aux altos et violoncelles.



Cet épisode module en *sol mineur*, en *ut majeur* et s'achève sur une pédale supérieure d'*ut* (*dominante* de *fa*) ex. 7

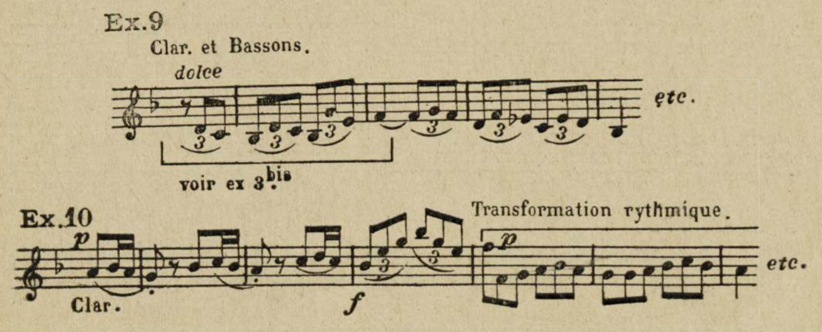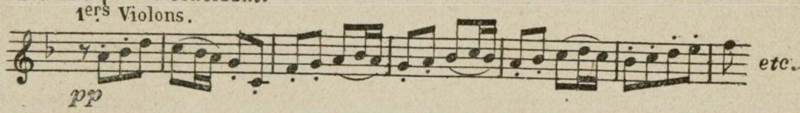


A cette pédale succède un accord de *si bémol* (ex. 8) qui prépare l'entrée en *fa majeur* (ex. 8) du thème A, et marque la fin du développement.



Après les quatre premières mesures d'exposition du thème A le point d'orgue 𝄐 du début est remplacé ici par une sorte de cadence aux 1ers violons seuls, puis l'exposition du thème A se poursuit comme au début, sauf l'instrumentation qui est différente.

Le thème B (ex. 2) fait suite au thème A, mais cette fois, en *fa majeur* (ton initial). Comme la première fois, il est suivi de son deuxième élément (ex. 3) et des rappels rythmiques du thème A (ex. 3 *bis*) qui semblent conclure l'Allegro. Mais une modulation survient ; le thème A est repris *fortissimo* — en *si bémol* — par tout l'orchestre : c'est le commencement d'une *coda* qui se poursuit en *si bémol*, *fa majeur*, et au cours de laquelle des fragments du thème A, soit déformés (ex. 9), soit sous leur aspect primitif (ex. 10) y préparent la conclusion (ex. 11) de l'Allegro.





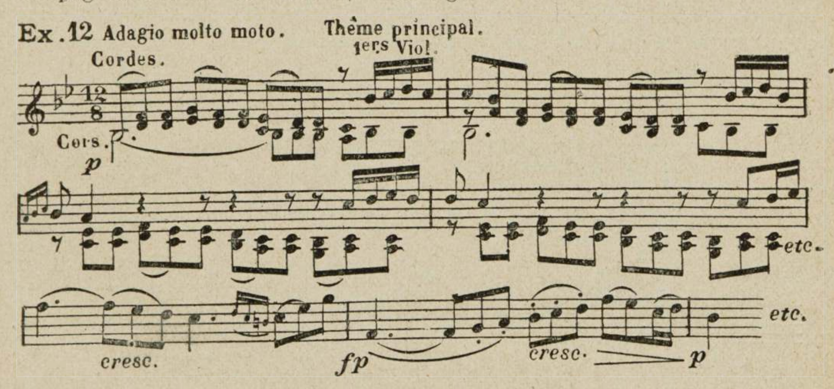
2e Partie. — Scène au bord du ruisseau.

(Andante molto moto, en *si bémol majeur*).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment, sauf au quatuor des cordes — 2 violoncelles, soli avec sourdine.
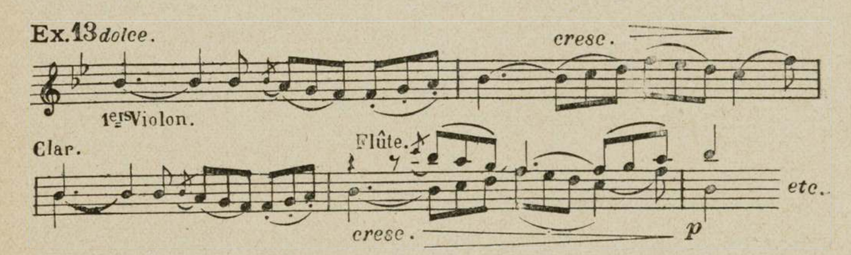
« Aucun tableau, aucune page de prose ou de poésie ne donne aussi intenses la sensation et le sentiment de la nature. Sensation et sentiment : dans cette dualité d'impressions consiste l'étonnante beauté de cet Adagio ».

La merveilleuse polyphonie de ce morceau semble être la conséquence évidente de certains phénomènes naturels : « Le ruisseau murmure ; du milieu des roseaux s'échappent des arpèges de flûtes brillant comme le col des martins-pêcheurs ou des libellules ; des trilles frisés rident le courant de remous argentés ; l'eau coule au soleil et la mélodie coule avec elle. Plus cette longue phrase se déroule, plus notre esprit la suit et s'enfonce dans une contemplation que connaissent bien les riverains des fleuves tranquilles. Couché sur le gazon, bercé par la fuite d'une rivière, vous êtes-vous senti parfois descendre au plus profond de vous-même ? Alors la vision du dedans s'affine de plus en plus par la fixité même, alors, comme dit Gœthe, s'éveille le chœur charmant des harmonies intérieures. Vous ne pensez plus au ruisseau ; son chant n'est plus que l'accompagnement de vos rêves » (C. Bellaigue).
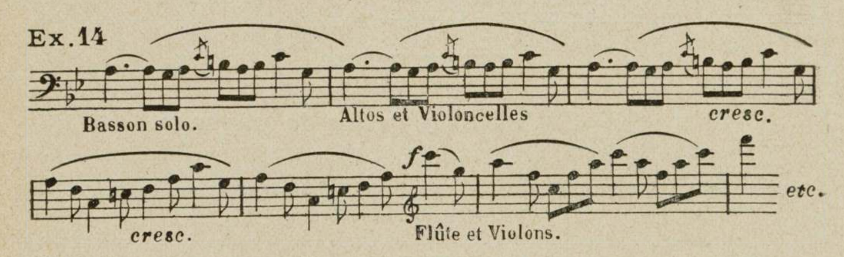


Ce thème, exposé d'abord aux cordes, augmentées de tenues aux cors et aux clarinettes, est repris ensuite par les cordes (surmontées d'un trille intermittent aux 1ers violons), les bassons et les clarinettes.

Un élément concluant (ex. 13) achève l'exposition du thème principal (Cet élément tient une place importante dans la suite du morceau).



Cette exposition est suivie d'un épisode (sur le thème principal) qui module en *fa majeur*, puis en *ut* et prépare l'entrée — en *fa* — d'un thème nouveau (ex. 14).



Ce second thème est suivi d'une *coda* (en *fa*) empruntée à l'élément concluant du thème principal (ex. 13).
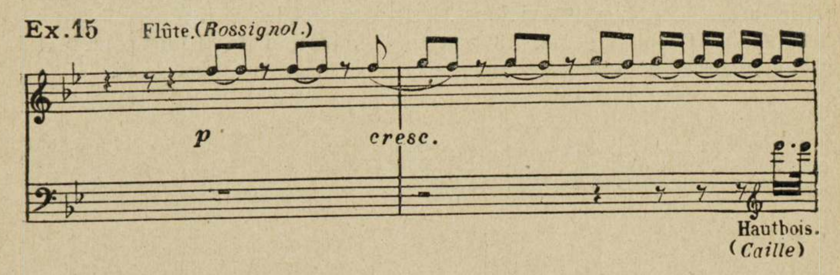
Rappels (en *fa*) du thème principal et fin de la 1re partie de l'Andante.

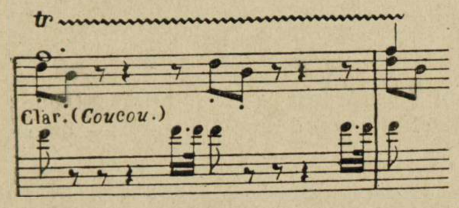
Le développement commence par un épisode en *sol majeur* qui a pour élément le thème principal, suivi de son élément concluant exposé dans la forme canonique. Modulations en *mi bémol*; nouvel épisode, semblable au précédent. Puis, modulations passagères : *sol bémol*, *ut bémol*, *si* et *ut majeurs*. Pédale de *fa* (dominante de *si bémol*) et fin du développement avec la rentrée en *si bémol* du thème principal (non suivi de son élément concluant, cette fois).

Un peu plus loin, le thème B (ex. 14), fait sa rentrée en *si bémol* (ton initial). A sa suite, rentre l'élément concluant (ex. 13).

Puis, doucement, le thème principal s'estompe en une courte *coda*, à laquelle font suite les sons imitatifs du chant de la caille, du coucou et

du rossignol (ex. 15) et l'Andante s'achève sur une double reprise de l'élément concluant.





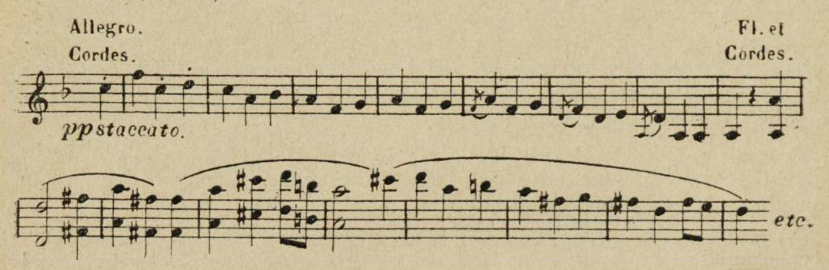
3e Partie. — **Réunion joyeuse de paysans.**

(Allegro en *fa*).
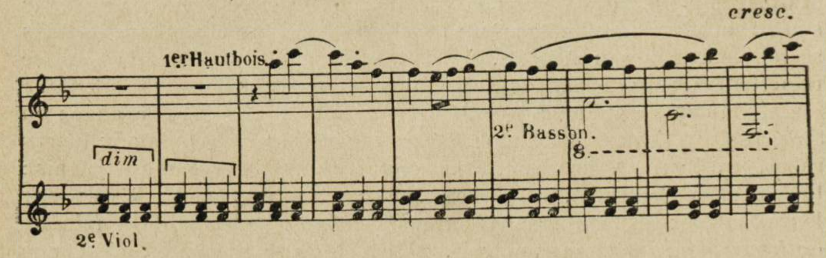
Composition de l'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et quatuor à cordes.
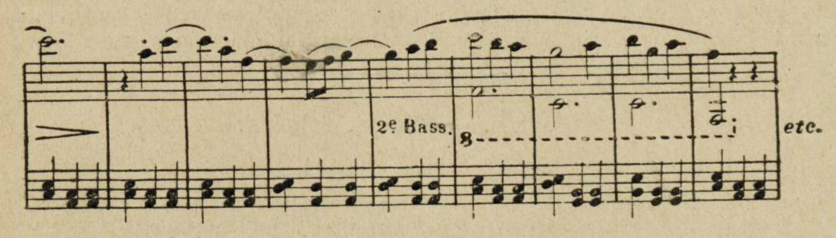
Nous voici, à présent, au milieu d'une fête de village. « On danse, on rit avec modération d'abord ; la musette fait entendre un gai refrain (ex. 17), accompagné d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan allemand, monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de *fa*, la dominante et la tonique. Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette naïf et gai comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes ; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable *fa*, *do*, *fa*. Cet effet, d'un grotesque excellent, échappe presque complètement à l'attention du public » (Berlioz).

Thème A (ex. 16).
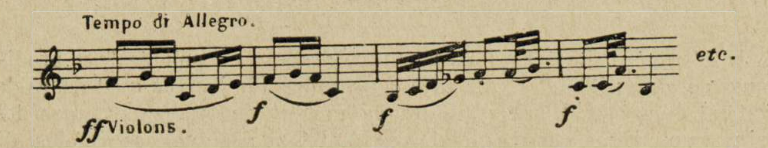


Thème B (musette) (ex 17).





Thème C (Danse montagnarde) (ex. 18).



« Il y avait, écrit Schindler, à l'auberge des Trois Corbeaux, à Brühl, près Mœdling, un orchestre de 7 musiciens venus des bords du Rhin, qui jouaient des valses (Ländler) d'une manière particulière, avec les *fions* du pays natal. Dès qu'on eut fait connaissance de part et d'autre, des

valses et des danses furent composées pour cette société.

Beethoven consentit à composer des valses à la demande du chef d'orchestre. J'étais présent à la remise de cette nouvelle œuvre aux musiciens, à Mœdling Leur maître nous raconte gaîment « qu'il avait arrangé les danses de manière à ce que les musiciens pussent changer d'instruments, se reposer et dormir même... »

« C'est le jeu de ces pauvres musiciens (qui dorment, se réveillent, jouent et se rendorment) que Beethoven aura voulu copier dans cette partie de la symphonie pastorale ».

Observez la figure d'accompagnement des 2 violons (ex. 17) 1——1 stéréotypée, qui dure *ff* pendant 50 mesures environ, « puis les deux notes du second basson endormi (ex. 17) 1——1 pendant que les contre basses, violoncelles et altos comptent. Nous voyons enfin l'alto se réveiller, cherchant à réveiller son voisin le violoncelle. De même aussi, le second cor fait trois sauts, puis se repose de nouveau. A la fin, la contre-basse et les deux bassons se remettent en activité, mais la clarinette garde assez longtemps le silence. »

Mais la danse s'anime « devient folle, bruyante Le rythme change ; un air grossier à deux temps annonce l'arrivée des montagnards aux lourds sabots (ex. 18) ; le 1er morceau à 3 temps recommence plus animé que jamais : tout se mêle, s'entraîne, les cheveux des femmes commencent à voler sur leurs épaules ; les montagnards ont apporté leur joie bruyante et avinée ; on frappe dans les mains ; on crie, on court, on se précipite ; c'est une fureur, une rage... quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs. »

4e Partie. — **Orage, éclairs.**

(Allegro en *fa mineur*).

Composition de l'orchestre : 1 petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones (alto et ténor), 1 paire de timbales et quatuor à cordes.

« Je désespère, écrit Berlioz, de pouvoir donner une idée de ce prodigieux morceau ; il faut l'entendre pour concevoir jusqu'à quel degré de vérité et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Ecoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater ; l'ouragan s'approche, grossit ; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne

avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombones éclatent le tonnerre des timbales redouble de violence ; ce n'est plus de la pluie, du vent, c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel. la fin du monde En vérité, cela donne des vertiges, et bien des gens, en entendant cet orage ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur. Mais l'orage s'éloigne. le calme renaît... Un chant d'actions de grâces s'élève doucement, accompagné des lointains roulements du tonnerre... »
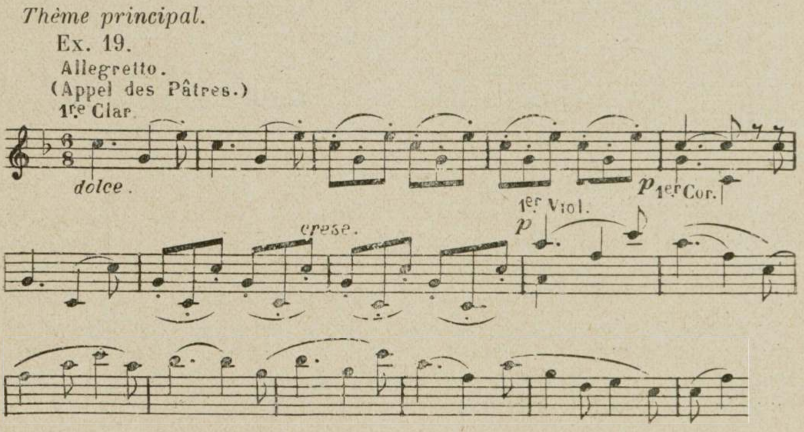
Partie. — **Actions de grâces des paysans après l'orage.**

(Allegretto en *fa majeur*).

Le temps s'est remis au beau. « Les pâtres reparaissent, se répandent sur la montagne en rappelant leurs troupeaux dispersés (ex 19) ; le ciel est serein ; les torrents s'écoulent peu à peu ; le calme renaît, et, avec lui renaissent les chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur magnifique du tableau précédent ».

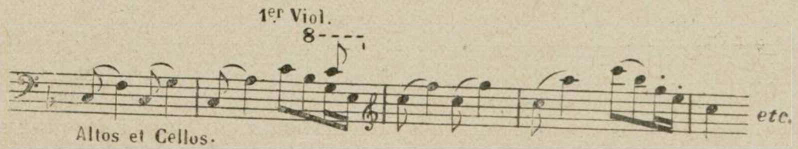
Thème principal.

Ex. 19.



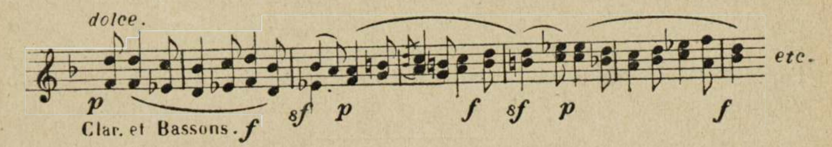
Ce thème s'augmente d'un deuxième élément :

Ex. 20.

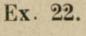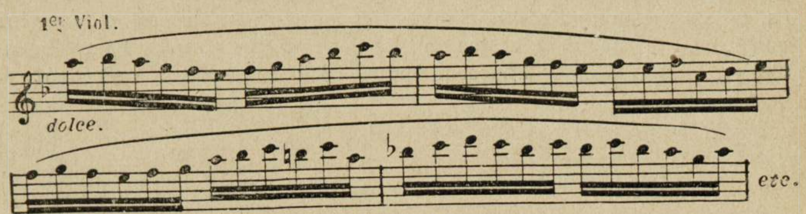


Après l'entrée de cet élément, modulations en *ut* et reprise en *fa* du thème principal. Un second thème (B) vient ensuite en *si bémol*, (ex. 21).

Ex. 21. Thème B.



Ce thème est suivi d'un court épisode sur un fragment du thème principal qui, après quelques modulations, provoque le retour en *fa* du thème principal sous la forme d'une variation aux 1ers violons (ex. 22).
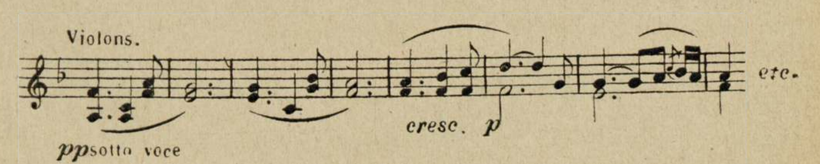

Ex. 22.



Cette variation passe aux 2es violons ; puis aux altos et violoncelles. Le deuxième élément (ex. 20) y fait suite.

Plus loin, les premières mesures du thème principal reparaissent, sous leur aspect primitif, aux bassons et violoncelles. Modulation en *ut majeur*, reprise de la variation aux violoncelles et bassons ; puis, successivement, aux altos aux 2es violons et aux 1ers violons, cependant que les bois font entendre le rythme essentiel du thème principal. *Crescendo. tutti* d'orchestre et *diminuendo* conduisant à un épisode de conclusion qui débute par un fragment transformé du thème principal (ex. 23).

Ex. 23.



Alternance du quatuor à cordes et des bois. *Tutti* d'orchestre et fin (ex. 24).

Ex. 24. Fin.

1ers Viol.
2e Viol.
pp
8a alta
Cor.
Basson
(Cor)
ff Tutti
ff
Altos
Cellos et C.B

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).
2e Symphonie en ré majeur (op. 36).
3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).
4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).
5e Symphonie en ut mineur (op. 67).
6e Symphonie en fa majeur (op. 68).
7e Symphonie en la majeur (op. 92).
8e Symphonie en fa majeur (op. 93).
9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20, rue du Dragon

PARIS

GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE. — HERBIN, MONTLUÇON